

Paisajes en metamorfosis: Alejandro Obregón, lo barroco como modernidad

Landscapes in metamorphosis:
Alejandro Obregón, the
baroque as modernity
Paisagens em metamorfose:
Alejandro Obregón o barroco

Lisbeth Juliana Monroy Ortiz¹
PPGLit-UFSC / CNPq

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2021.e86010>

Resumen

Este trabajo articula una lectura de algunos elementos de la poética del pintor Alejandro Obregón (Barcelona, 1920 - Cartagena, 1992) a partir de las nociones de paisaje, subjetividad y modernidad. El propósito de esta lectura es pensar la poética de Obregón como un acceso para considerar las emergencias de la modernidad en Colombia. Esta lectura dialoga críticamente con los trabajos de Marta Traba sobre la obra del pintor (1994, 2005 y 2016 [1977]). En sus ensayos, la obra de Obregón aparece como el “comienzo de la pintura moderna” en Colombia. Aunque los aportes de Traba son invaluable, en este ensayo reviso dos puntos de su lectura del trabajo de Obregón con el propósito de no reintroducir la jerarquización entre modernidades de centro y periferia, desde la que el arte latinoamericano queda perfilado como un arte epigonal. En contrapartida, desde los aportes teóricos de Ticio Escobar, Henri Meschonnic y Santiago Castro-Gómez, propongo entender las modernidades filosófica, histórica y estética europeas como modelos de racionalidad técnica, epistémica y estética que se auto postulan como centros de poder-saber que irradian sus efectos discursivos sobre las colonias/periferias, produciendo el espejismo de una jerarquía. La idea de lo barroco, tal como ha sido desarrollada por Sarduy y Mabel Moraña (que siguen a Lezama Lima), permite entender las emergencias de la modernidad en América Latina como estrategias de códigofagia que desafían las configuraciones de saber-poder eurocentradas.

Palabras clave: códigofagia; mística visual; modernidades.

Abstract

This paper articulates a reading of some elements of the poetics of the painter Alejandro Obregón (Barcelona, 1920 - Cartagena, 1992) from the notions of landscape, subjectivity and modernity. The purpose of this reading is to think Obregón's poetics as an access to consider the emergences of modernity in Colombia. This reading dialogues critically with Marta Traba's works on the painter's oeuvre (1994, 2005 and 2016 [1977]). In her essays, Obregón's work appears as the “beginning of modern painting” in Colombia. Although Traba's contributions are invaluable, in this essay I review two points of his reading of Obregón's work with the purpose of not reintroducing the hierarchization between modernities of center and periphery from, which Latin American art is profiled as an epigonal art. On the other hand, from the theoretical contributions of Ticio Escobar, Henri Meschonnic and Santiago Castro-Gómez, I propose to understand European philosophical, historical and aesthetic modernities as models of technical, epistemic and aesthetic rationality that postulate themselves as centers of power-knowledge that radiate their discursive effects on the

colonies/peripheries, producing the mirage of a hierarchy. The idea of the baroque, as developed by Sarduy and Mabel Moraña (following Lezama Lima), allows us to understand the emergences of modernity in Latin America as strategies of codephagy that challenge Eurocentric configurations of knowledge-power.

Keywords: codephagy; visual mystique; modernities.

En algún momento difícil de datar, Álvaro Cepeda Samudio, escritor genial y periodista del grupo de Barranquilla, entrevistó a su íntimo amigo Alejandro Obregón, con quien, parafraseando sus propias palabras, “nunca habían enredado profesiones”. La entrevista, que bien podría ser un diálogo en una ficción de Cepeda Samudio, nos da un hilo desde el que tirar para entrar en el universo pictórico obregoniano:

Dentro del arte, hay una pujanza que trata de convencer a la gente de que uno tiene la más grande y más terrible duda: eso es humildad.
¿Eso quiere decir que la gente compra el arte para compartir la duda, es decir, como comprar bulas papales y compartir la angustia de la religión?
Exacto: la pintura es una mística visual. Cuando a la gente le sale el hígado por los ojos compra cuadros porque es la única manera de verse las entrañas y eso es el mejor espectáculo del mundo: aunque es falso.¹

En este fragmento de la entrevista, hay, por lo menos, tres elementos que me gustaría destacar como puntos de partida para la lectura que propondré sobre la poética de Alejandro Obregón. El primero es que pintor colombiano piensa el arte como un esfuerzo que se orienta hacia un cierto tipo de persuasión (“una pujanza que trata de convencer”). Cabe precisar que el uso de la palabra ‘arte’ no implica necesariamente una generalidad abstracta, una especie de propiedad universal, de hecho, por el contrario, Obregón parece estar hablando de las bases de su propia poética, de su propio hacer, de su *tékhnē*: la pintura. El segundo es que ese acto de persuasión busca inducir no la creencia en una idea, sino la perplejidad ante una duda, es decir, una incerteza. Además, tal persuasión es, por así decir, “atípica”, porque no persuade desde la argumentación racional, sino desde algo así como un argumento sensible, desde la pulsión visceral que excede la mirada cuando “a la gente se le sale el hígado por los ojos”. Por último, el tercer elemento tiene que ver con la comprensión de la pintura como una “mística visual”. Aquí cabe recordar que el adjetivo ‘místico/a’ deriva en lenguas latinas del griego antiguo ‘*mystikós*’, que describía lo relativo a los misterios religiosos y divinos.

En griego antiguo, el verbo conexo con el adjetivo ‘*mystikós*’ es ‘*muō/muein*’, que, en el *Liddell, Scott and Jones Greek-English lexicon*², es traducido como ‘cerrar’ o ‘ser cerrado’, esto último, por ejemplo, cuando se refiere a los ojos o a la boca. Y es que

¹ Fuente: <http://triunfo-arciniegas.blogspot.com/2018/04/alvaro-cepeda-samudio-entrevista-con.html>

² [http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=mu%2Fein&la=greek&can=mu%-2Fein0&prior=o\(/rmos#lexiconx](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=mu%2Fein&la=greek&can=mu%-2Fein0&prior=o(/rmos#lexiconx)

justamente en la mística siempre está involucrada una espera, una espera que es la de la emergencia del misterio, del milagro, que no se rige por la temporalidad lineal. Tal espera usualmente demanda silencio, que es otra forma de decir atención, y, al tiempo, exige saber ver más allá de lo que alcanzan los ojos: es ver con los ojos cerrados. Así, entender la pintura como mística envolvería acercar la poética a la experiencia de lo sagrado, pero también a la ética. Lo anterior puede parecer, en principio, inconexo, sin embargo, como muestra Wittgenstein en su “Conferencia sobre ética” de 1929, el vínculo que existe entre experiencia religiosa y ética se afianza cuando se entienden ambas experiencias como estrategias para “arremeter contra los límites del lenguaje”³. Por esto, ni de la experiencia religiosa (que no debe confundirse con la religión) ni de la ética se puede decir algo con sentido “por medio del lenguaje”⁴. Las expresiones con las que intentamos articular la experiencia de ver el mundo como un milagro o con las que procuramos expresar cuál es el sentido de la vida tienen como “su mismísima esencia” la falta de sentido, pues justamente con ellas lo que se pretende es ir “más allá del mundo, lo cual es lo mismo que ir más allá del lenguaje significativo”⁵. Al pensar la pintura como mística, Obregón demarca, entonces, esa libertad ante el signo/significante que va a caracterizar su obra, esa libertad que le va a permitir, desde su “semántica sin semiótica”⁶, articular, a partir de un género arcaico en la pintura de la segunda mitad del siglo XX: el paisajismo⁷, una poética moderna en un sentido que está aún por definir.

Siguiendo estas claves de entrada, este trabajo se propone articular una lectura de la poética de Obregón desde las nociones de paisaje, subjetividad y modernidad. El objetivo de esta lectura es pensar la poética de Obregón como un acceso para observar las emergencias de la modernidad en Colombia. La lectura aquí propuesta dialoga con los trabajos de Marta Traba⁸ sobre la obra del pintor, en estos su trabajo aparece como el “comienzo de la pintura moderna” en Colombia. Si bien el aporte de Traba es invaluable para la historia de la crítica de arte en este país y, de modo general, en América Latina, su lectura parte de algunos presupuestos que aquí serán

3 WITTGENSTEIN, Ludwig. “Conferencia sobre ética”, s. f. [1929], p. 8.

4 Ibidem, p. 8.

5 Ibidem, p. 8.

6 Benveniste apud. Meschonnic, Henri. *Para salir de los postmoderno*, 2017 [2009], p. 169.

7 La observación es de Marta Traba, de acuerdo con ella, “Cultivar tal género en nuestra época, no como un pretexto pictórico [...], sino como un género descriptivo a través del cual se expresa una circunstancia específica de la naturaleza, parece a primera vista un acto de arcaísmo (2016, p. 193).

8 TRABA, Marta. *Historia abierta del arte colombiano*, 2016 [1977].

Idem. *Mirar América*, 2005.

Idem. *Arte de América Latina: 1900-1980.*, 1994.

abordados críticamente: (1) la comprensión de la modernidad como un contraste entre lo nuevo y lo antiguo, y (2) la idea de que la emergencia de la modernidad (pictórica en este caso) es un acontecimiento demarcable en el tiempo. Esta última idea hace que Traba, a pesar de argumentar a favor de no entender el arte plástico latinoamericano como un “apéndice” del arte estadounidense o europeo, sin embargo, defienda que la modernidad artística en América Latina comienza solo en la década del 50 del siglo XX⁹. De ahí, que la conciba con una cierta “demora” en contraste, evidentemente, con las emergencias de la modernidad en Europa y Estados Unidos: “ese medio siglo de espera, que explica *la tardía aparición* del arte moderno latinoamericano, fue su tiempo de preparación”¹⁰. Sin quererlo, Traba reintroduce la jerarquización entre las modernidades.

En contrapartida, en esta lectura, que sigue a Ticio Escobar, Henri Meschonnic y Santiago Castro-Gómez¹¹, las modernidades filosófica, que se inauguraría con el *Discurso del método* de Descartes (1637); histórica, que coincide con la Revolución Francesa (1789-1799) y el Siglo de las luces (s. XVIII); y estética, con las vanguardias históricas del s. XX, son emergencias de la modernidad europea que se postulan a sí mismas como modelos universales de racionalidad técnica, epistémica, económica y estética, que irradian sobre las colonias/periferias sus efectos discursivos. Esta comprensión permite entender las emergencias de la modernidad en América Latina como desfases de los modelos exportados por las modernidades auto-universalizadas, en términos de Meschonnic¹², lo que posibilita un mayor espacio para la crítica de arte. Esto, puesto que, como afirma Ticio Escobar, gran parte del arte que se produce en el continente trabaja en esos espacios residuales que aparecen con el descentramiento de la hegemonía de la modernidad europea y, posteriormente, norteamericana¹³. Por otra parte, entender el surgimiento de las modernidades europeas como un acontecimiento exclusivamente local margina el importante papel que los recursos y las discusiones propiciadas por la colonización de América, la encomienda y la controversia de Valladolid (1550) serían ejemplos, jugaron en su desarrollo tanto económico como epistémico¹⁴. En “Hegel y Haití”, Susan Buck-Morse muestra otro notable ejemplo de *cómo* los hechos que tuvieron lugar en los “territorios de ultramar” impactaron el

9 TRABA, Mirar América, 2005, p. 9.

10 Ibidem, p. 9.

11 ESCOBAR, Ticio. “Otras modernidades. Notas sobre la modernidad artística en el cono sur: el caso paraguay”, 1998, p. 1-36; MESCHONNIC, Henri. *Para salir de los postmoderno*, 2017 [2009]; CASTRO-GÓMEZ, Santiago. *La hybris del punto cero*, 2005.

12 MESCHONNIC, Henri. *Para salir de lo postmoderno*, 2017 [2009].

13 ESCOBAR, Ticio. “Otras modernidades. Notas sobre la modernidad artística en el cono sur: el caso paraguay”, 1998, p. 2.

14 cf. CASTRO-GÓMEZ, *La hybris del punto cero*, 2005, p. 47 y ss.

desarrollo del pensamiento europeo moderno, en ese caso, la autora estudia la relación entre la revolución independentista haitiana de 1791 y la dialéctica del amo y el esclavo desarrollada por Hegel en la *Fenomenología del espíritu*. Este tipo de crítica no pretende ya reconstruir los vínculos entre las modernidades periféricas y las modernidades auto-universalizantes para entender las derivas de esas formas “originales” en un arte epigonal, como vendría a ser el latinoamericano (el término es de Traba¹⁵), sino reconocer las historicidades concretas en las que se configuran y reconfiguran las relaciones entre sujeto, tiempo y espacio. Eso que Meschonnic llama la “modernidad de la modernidad”¹⁶.

Irregular

En 1938, Alejandro Obregón decidió irse a trabajar manejando un camión en el Catatumbo, Norte de Santander: una espesa floresta tropical con prominentes abismos debido a su localización en la cordillera Oriental. Esta vivencia, sumada a sus experiencias de infancia en las cercanías a la Ciénaga del Magdalena, hizo que Obregón estuviera en permanente contacto con la naturaleza: cóndores, caimanes, barracudas, mojarras, alcatraces, mangle, flores exóticas. Toda la fauna y flora obregoniana tiene un arraigo indiscutible en estas experiencias de infancia y juventud. De hecho, fue durante su aventura en el Catatumbo que Obregón supo que quería dedicarse a la pintura¹⁷. Este dato, más allá de la curiosidad biográfica, resulta relevante para entender la orientación de sus investigaciones pictóricas, pues a pesar de su formación técnica entre Estados Unidos y Europa, como afirma Isabel Cristina Ramírez Botero en *Obregón: geografías pictóricas*¹⁸, sus intereses temáticos y sus experimentos pictóricos se desarrollaron siempre en contacto con la geografía de Colombia¹⁹.

En la primera parte de la década del 50, Obregón tuvo un período de exploración geométrica muy cercano con las investigaciones cubistas con las que había

15 TRABA, Marta. *Historia abierta del arte colombiano*, 2016 [1977].

16 MESCHONNIC, Henri. *Para salir de los postmoderno*, 2017 [2009], p. 23.

17 Cristina Ramírez cita fragmentos de dos reportajes sobre el artista en los que se incluyen fragmentos de entrevista con él. El primero extraído de “Alejandro Obregón. Los vientos de color”: “Sucedio de repente. Esto fue una vez en que estuve en las petroleras conduciendo un camión en el Catatumbo, un lugar muy salvaje de Colombia. Estuve un año ahí. Tenía 18 años. Una aventura más que nada. Y creo que es de ahí donde sale el afán por pintar”. El segundo, de “Personajes. La vida del maestro Obregón vista por nuestros reporteritos”: “A mí me gusta pensar que el río, la selva, los precipicios y la furia de los motilonos fueron los que me inspiraron para pintar. Las imágenes de todo lo que vi allá se me quedaron grabadas y después fueron saliendo en mis pinturas” (RAMÍREZ-BOTERO, *Geografías-pictóricas*, 2013, p. 46).

18 Catálogo de la exposición retrospectiva realizada en el Museo Nacional de Brasilia entre 2013 y 2014.

19 RAMÍREZ-BOTERO, Isabel Cristina. *Geografías-pictóricas*, 2013, p. 53.

tenido contacto en España, donde había nacido en 1920. Este período está dominado por el bodegón que, como apunta Ramírez Botero, adquiere en el trabajo del artista una particularidad: algunas líneas y planos se escapan del recorte característico del género y van perfilando el paisaje, la línea del horizonte, que acecha. Un ejemplo de esa tendencia es la obra *Puertas y el espacio* (1951) en la que el punto de foco no es la colección de frutas sobre la mesa, sino la basta línea de la superficie marina que se deja intuir por una pequeña abertura. Para 1955, Obregón comienza a salir del límite, del recorte, que impone el bodegón y se orienta hacia composiciones en las que explota otra estrategia que será fundamental en sus investigaciones plásticas posteriores: el claro-oscuro. La pintura *Ganado abogándose en el Magdalena (I)*, de la serie con el mismo título, con la cual fue premiado en el “Gulf-Caribbean Art”, evento organizado en Houston por José Gómez Sicre²⁰ en 1956, es un excelente ejemplo de esta estrategia.

La presencia de la geografía, que aquí no implica solo el suelo, sino el territorio, es decir, las configuraciones de sentido que los seres que lo habitan construyen sobre ese espacio, gana en esta obra un enorme peso. Desde el título ya se indica que esta escena ocurre en un territorio concreto, en un territorio marcado por ciertas condiciones de habitabilidad y por ciertas prácticas y costumbres: el Magdalena. El lienzo, trabajado en vertical, exhibe en primer plano los cuerpos de bueyes que en vano intentan salvarse de la muerte. Los contrastes entre las zonas oscuras y las iluminadas configuran el dramatismo de la escena, en la que la presencia del agua se hace patente a través de la circulación de peces de colores pasteles, casi transparentes, que atraviesan los cuerpos de los bueyes. En el “Comienzo de la pintura moderna: Alejandro Obregón”, Marta Traba afirma sobre la obra del pintor que “Sintiéndose desligado y sin compromisos fijos con la realidad, nunca, no obstante, dejó de pensar en ella. No aludió, además, a cualquier clase de realidad, sino a una concreta e inmediata: la del paisaje que lo rodeaba”²¹. En este sentido, Traba declara que Obregón es fundamentalmente un cultivador del paisaje, de ese género, ya arcaico para su época, que es el paisajismo. Sin embargo, el trabajo con el paisaje no es en Obregón un pretexto, mas la forma específica que adopta la naturaleza cuando pasa por el cedazo del estilo.

Y aquí es interesante citar las transformaciones que Traba apunta en la concepción de la idea de estilo en el arte moderno. De acuerdo con la crítica argentina,

20 El cubano José Gómez Sicre fue una influyente figura en la circulación del arte latinoamericano y una pieza determinante en el desarrollo de la hegemonía estadounidense en las artes. Fue director de Artes Visuales de la Unión Panamericana, que posteriormente se transformaría en la OEA. En Washington fundó el Museo de Arte de las Américas.

21 TRABA, Marta. *Historia abierta del arte colombiano*, 2016 [1977], p. 193.

la categoría de estilo fue hasta el surgimiento de la modernidad una categoría impersonal y normativa. Visto así, el estilo fue sobre todo una convención, límites que permitían al artista desarrollar su *tékhnē*, a las obras incorporarse en el tejido social y al público tener criterios de comprensión sobre las mismas. Sin embargo, en el arte moderno esta comprensión del estilo cambió radicalmente, puesto que ahora es exclusivamente el individuo-artista quien lo determina. Esto es así, porque, aunque es receptor de las condiciones estéticas de su tiempo, no las asimila ni incorpora necesariamente, orientando su quehacer por principios que antagonizan, en el amplio sentido, con tales condiciones. Es importante apuntar el nexo que hace Traba al plantear que la diferencia en la comprensión de la idea de estilo está dada fundamentalmente por el cambio en la relación entre realidad y arte, ocasionado, en gran medida, por la pérdida de la función social de las/los artistas que se fue sedimentando con el desarrollo del capitalismo y las modernidades europeas. Y, justamente por esto, “la historicidad del arte contemporáneo parece estar indelienablemente unida a su pérdida de contacto con la realidad”²². Pero, entonces, si la historicidad del arte contemporáneo está signada por la pérdida de contacto con la realidad, ¿cómo podemos situar el trabajo de Obregón en este horizonte moderno, teniendo en cuenta, como la propia Traba dice, que el pintor desarrolló su obra en una estrecha investigación de lo real y, de ahí, su interés por la geografía y el territorio?

En “Filosofía del paisaje”, Georg Simmel afirma que ni la Antigüedad ni la Edad Media conocieron el significado del paisaje. Esto, porque el paisaje presupone no sentirse parte de una totalidad. En este sentido, el paisaje es una experiencia moderna, pues solo el “*cogito ergo sum*”, solo el sujeto que tiene como única certeza su propio pensamiento y no el pertenecer a un todo, es capaz de producir “un estrato completamente nuevo de imágenes particulares transportadas, por así decirlo, desde sí hacia aquella vida-total, recogiendo en sus inquebrantables límites lo ilimitado”²³. Esto quiere decir que el paisaje es siempre un movimiento de dentro hacia fuera. Para Simmel, tal característica se traduce en una mayor capacidad expresiva, porque “el paisaje nos da una distancia frente a la objetividad”²⁴. El/La artista del paisaje, sin embargo, no es tal si no organiza las manifestaciones sobre la faz terrestre en una unidad que se diferencie de la/del sabia/o, que la piensa desde la causalidad; de la del/de la adorador/a de la naturaleza, que la siente religiosamente; de la de la/del

22 Ibidem, p. 171.

23 SIMMEL, Georg. “Filosofía del paisaje”, 2001 [1835], p. 269.

24 Ibidem, p. 274.

campesina/o, que la piensa teleológicamente²⁵. La unidad que la/el paisajista busca configurar está dada por el sentimiento del paisaje. Y entonces Simmel se pregunta:

¿En qué medida el sentimiento de un paisaje está fundamentado en sí mismo, objetivamente, puesto que es, en efecto, un estado anímico y por ello sólo puede habitar en el reflejo del sentimiento del espectador, pero no en las cosas externas que carecen de consciencia?²⁶

De acuerdo con el autor, este dilema solamente surge analíticamente, es decir, al descomponer uno y el mismo estado anímico. Así, ver y sentir conforman el paisaje, una unidad en la que la materia dada se “crea de nuevo como a partir de sí”²⁷. Esta descripción de Simmel resuena en un comentario que Marta Traba hace en el ya citado ensayo sobre Obregón. De acuerdo con la autora, Obregón no se interesó en seguir el ritmo de las vanguardias importadas de Estados Unidos o Europa, sino que orientó su trabajo siguiendo su “amplia e instintiva comprensión del lenguaje contemporáneo”²⁸. Para Traba, esto se traduce en la capacidad de emplear procedimientos pretéritos para crear arte de vanguardia; procedimientos tales como la descripción, que era marginada para privilegiar la invención. En Obregón, sin embargo, la invención del paisaje también lo describe, porque la geografía vista y habitada es inventada, configurando, así, una geografía a la vez compartida y personal. De esto dan prueba varios de los títulos de sus obras, generalmente descriptivos: *Paisaje para un cóndor*, *Volcán submarino*, *El nacimiento de los Andes*, etc. En todas estas obras, la descripción se oficia mediante un “trazo libre, liberado a la pulsión del gesto, pero atravesando una red precisa, como si para transgredir los límites de la estructura lo más importante fuera tenerla siempre presente”²⁹. Así, las figuras que aparecen en las telas de Obregón son “simulacro de un cuerpo que hay que borrar/subrayar, sacrificar/salvar”³⁰³¹.

Ahora bien, en la introducción había apuntado que un elemento que necesita ser evaluado críticamente de la lectura que Traba propone es su insistencia en remarcar

25 Ibidem, p. 276.

26 Ibidem, p. 277.

27 Ibidem, p. 282.

28 TRABA, Marta. *Historia abierta del arte colombiano*, 2016 [1977], p. 194.

29 SARDUY, Severo. *La simulación*, 1982, p. 75-76.

30 Ibidem, p. 75-76.

31 Cabe resaltar aquí las palabras de Obregón en entrevista con Panesso: “Tiene que haber una entrega absoluta al toro, al tema. Es fácil reconocer al pintor entregado. Entrega, yo podría decir mucho de eso, porque el que entrega es muy diferente al que simplemente encontró una forma de ver, y no hay angustia. Es que la entrega es angustia... de que te trague una forma, un tema o lo que sea. Es la línea tensionante del encuentro en la mitad: es matar-recibiendo” (Panesso cit. en RAMÍREZ-BOTERO, Isabel Cristina. , 2013, p. 35).

los contrastes entre lo antiguo y lo nuevo como marca de la modernidad en el arte. Justamente por esa insistencia cuando muestra la forma en que el estilo de Obregón se moldea en un diálogo entre lenguajes plásticos actuales y géneros, artistas y memorias personales de otras épocas, se produce una interferencia entre su análisis y los elementos de su propia fundamentación teórica. Henri Meschonnic ha argumentado a partir de Baudelaire, quien fue el primero en plantearlo en *El pintor de la vida moderna*, que el conflicto que está en el corazón de la “actividad” (Foucault diría la “actitud”) que es la modernidad no es entre lo moderno (entendido como nuevo) y lo antiguo/clásico, sino entre lo moderno, entendido como una permanencia, y lo contemporáneo, entendido como el flujo constante de la experiencia y los acontecimientos. Más específicamente, desde la posición de Baudelaire, la modernidad libera al arte, a la creación artística, del influjo de lo inmediato, que el vincula con lo contemporáneo, es decir, lo que está a la par del tiempo. Pero la modernidad es, justamente, lo opuesto, es pescar lo “eterno en lo transitorio”³². Meschonnic, quien exprime hasta su límite la propuesta de Baudelaire, coloca, así, el problema de la modernidad más allá de la cuestión temporal, la modernidad no es algo que está en el tiempo, no es un antes y un después, por eso no tiene caso hablar de moderno y posmoderno. La modernidad es una “actividad” que coloca en juego las dimensiones histórica, política, estética y ética que contornan las subjetividades a lo largo de la historia y en el marco de experiencias concretas.

Esta perspectiva no solo nos permite deshacer el conflicto entre antiguo y moderno que, en el caso de Obregón, era importante descontar, puesto que su pintura se ancla, como dice la misma Traba, en la “vocación barroca del paisaje”, sino que nos habilita a pensar las emergencias de la modernidad en el arte latinoamericano más allá de su relación temporal concreta con otras emergencias de lo moderno, especialmente, las europeas y estadounidenses, que se han establecido como cortes hegemónicos de contraste. En *Geografías pictóricas*, Ramírez Botero enfatiza la presencia de dos tendencias bien diferenciadas, aunque complementarias, en las investigaciones plásticas de Obregón: por un lado, el lenguaje y los modos de hacer propios de su tiempo; y, por otro, “esa necesidad de volver siempre hacia atrás, tanto a la esencia más primigenia que hay en la naturaleza, como a referentes artísticos lejanos en el tiempo y en el espacio”³³. Es justamente ese diálogo entre lo propio de un tiempo y la latencia del pasado lo que permite comprender, al decir de Mabel Moraña, *la reincidencia barroca* en el arte latinoamericano y, claro, en la pintura de Alejandro Obregón.

En “Barroco/Neobarroco/Ultrabarroco. De la colonización a los imaginarios a la era posurática: la disrupción barroca”, Moraña propone una imagen-etimología del

32 BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*, 1996, p. 24.

33 RAMÍREZ-BOTERO, Isabel Cristina. *Geografías-pictóricas*, 2013, p. 24.

término barroco: la formación de una perla dentro del molusco a partir de una partícula extraña que entra en su cuerpo. En ese proceso, si la joya en formación choca con las irregularidades de la musculatura de la ostra, entonces su “pulsión de circularidad se trastorna”, se forma así un *barrueco*, una perla deforme, “nacida de la transgresión de sus límites, límites que son violados en ‘la defensa ejercida por el cuerpo que recibe el desafío de la heterogeneidad’”³⁴. El análisis de Moraña propone considerar la “lógica de la disrupción barroca”, que para ella significa considerar la forma en que operaron epistemológicamente los discursos que acompañaron “la entrada de América latina en las sucesivas instancias de una modernidad globalizada”³⁵. En este sentido, la poética barroca resulta una pieza clave, puesto que esta constituyó uno de los dispositivos transculturadores por excelencia del colonialismo español³⁶. Sin embargo, también ha constituido, desde los tiempos de la colonia, “uno de los ejes fundacionales en el proceso de construcción de identidades culturales diferenciadas en territorios de ultramar”³⁷.

Aquí cabe precisar que el Barroco, como movimiento artístico europeo, se distingue no solo del Barroco de Indias o Americano, sino también de *lo barroco*, que debe pensarse desde la idea de un *ethos* que

[P]one en el abismo los límites del proyecto colonizador y neocolonial, exhibe los procesos de apropiación y canibalización cultural en que se fundan las culturas nacionales, y desestabiliza la solidez de “epistemologías fuertes” trabajando desde lo residual y ruinoso —desde el vestigio, desde la diferencia, desde la pérdida y el duelo, desde el pastiche y el simulacro— en una dirección disyuntiva y disruptiva respecto a los principios legados de la modernidad.³⁸

Para continuar profundizando estas reflexiones sobre lo barroco y su relación con la modernidad, partiré de una obra que Obregón pintó en 1960: *Torocóndor*. Esta

34 MORAÑA, Mabel. “Barroco/Neobarroco/Ultrabarroco. De la colonización a los imaginarios a la era posurática: la discupción barroca”, 2010, p. 52.

35 Ibidem, p. 53.

36 La idea del barroco Americano como una tecnología de contraconquista y como una forma fundamental de transculturación fue heredada por Moraña y Sarduy de Lezama Lima, quien desarrolla estas y otras ideas en sus conferencias reunidas en *La expresión americana* (cf. 1993, p. 80). Si bien cabe resaltar, como destaca, Ignacio Iriarte en “Lezama Lima y El Barroco” (s.f.), que el cubano no concentró sus investigaciones exclusivamente en el Barroco, también el Simbolismo y las mutaciones de la literatura religiosa en la finisecular fueron otras de sus preocupaciones a la hora de interpretar la emergencia de las expresiones culturales en América Latina.

37 Ibidem, p. 53.

38 Ibidem, p. 84.

obra, inspirada en *yamar* fiesta o ‘fiesta de sangre’³⁹, recoge algunas de las paradojas y características de lo barroco. El lienzo está trabajado horizontalmente, el enorme cuerpo de un toro ocupa la totalidad del mismo, su cuerpo está trazado en blanco, pero en la parte superior del lienzo se tiñe de rojo. En la esquina superior derecha, se observan únicamente las garras del cóndor enterrándose en el lomo del toro. Esta escena, lejos de proponer una “simbiosis del mestizaje”, como quería Carpentier en “Lo barroco y lo real maravilloso”, sugiere, en la forma de esta criatura fantástica y monstruosa, la violencia implicada en la producción de ese mestizaje que se ensalzó como fundamento de los Estados-naciones latinoamericanos⁴⁰. Aquí vale la pena citar la nota en la que Ramírez Botero que describe la *Yamar* fiesta:

Es una celebración ancestral en la que se pone en escena una compleja simbología de enfrentamiento entre indígenas (comuneros) y españoles (gamonales). El cóndor, que representa el mundo andino, es amarrado sobre el lomo del toro, que representa lo español-opresor. Mientras el toro lucha por liberarse del ave, se da una especie de corrida que termina con la muerte del toro y la liberación del ave.⁴¹

En esta descripción de la ‘fiesta de sangre’, que está presupuesta en la escena que pinta Obregón, se evidencia bien eso que Moraña denomina el “performance cultural del barroco”, que ella describe como la teatralización de la diferencia⁴². Cabe recordar que la exportación de la estética del Barroco a América fue expresión de la pretensión imperial española de homogenizar sus territorios de ultramar: “un dios, un rey, una lengua”⁴³. Esta exigencia, no obstante, no fue operante justamente porque en su reterritorialización en las colonias el Barroco resultó “un producto híbrido, replegado sobre la heterogeneidad que [buscaba] reducir, desplegado desde los parámetros de la ‘alta’ cultura hacia los horizontes populares y el abigarramiento americanos” (ibid.). Y es ahí donde comienza el agenciamiento del sujeto colonial que no reproduce ya los protocolos imperiales, sino que produce una performatividad excesiva que lleva a la reapropiación contracultural del código barroco, mediante la cual define su propia

39 En la actualidad, aunque está oficialmente prohibida, esta fiesta se sigue practicando en algunas regiones del Perú.

40 En otras versiones del tema toro-cóndor, hay por lo menos otras cuatro pinturas, Obregón repite el gesto de agresión, remarca la violencia del contacto entre ambos animales y, generalmente, incluye elementos cromáticos que cifran la sangre.

41 RAMÍREZ-BOTERO, Isabel Cristina. *Geografías-pictóricas*, 2013, p. 104.

42 MORAÑA, Mabel. “Barroco/Neobarroco/Ultrabarroco. De la colonización a los imaginarios a la era posurática: la discusión barroca”, 2010, p. 84; Ibidem, p. 54.

43 Ibidem, p. 55.

identidad como desvío (cf. 2010, p. 56). A esto, Moraña lo denomina, siguiendo a Bolívar Echeverría, códigofagia, que se entiende como “el proceso ‘a través del cual el código de los dominadores se transforma a sí mismo en la asimilación de las ruinas en las que pervive el código destruido’” (id, p. 84). Y acaso sea esa amalgama conflictiva y sangrante la que exprese en Torocóndor el propio conflicto interno de Obregón como sujeto mestizo.

Finalmente, estremando la proposición de Foucault en “O que são as luzes?”, podríamos pensar que si se concibe la modernidad no como un período específico en la historia, sino como la emergencia de un determinado *ethos* o actitud-límite a partir del/de la cual hacemos una ontología crítica de nosotras/os mismas/os como sujetos de saber inmersos en circunstancias en las que ejercemos y padecemos relaciones de poder⁴⁴, entonces el *espíritu barroco*, como diría Carpentier, o *lo barroco*, como diría Sarduy/Moraña, es otra denominación que damos a la forma que la actitud de modernidad adopta en América Latina.

Volcánico

Si aceptamos que el clasicismo nace de la armonía entre un hombre y su circunstancia, nada puede haber de más radicalmente anti-clásico que nosotros, americanos, viviendo en medio de perpetuos desastros, tironeados por pasiones extremas, enfrentados a situaciones jurídicas, políticas y sociales absolutamente inexplicables; apoyados en un mundo volcánico que tergiversa todas las relaciones entre los hombres y entre el hombre y su sociedad.

Marta Traba

En el ensayo que Traba dedica a Obregón en *Mirar América*, selección editada en 2005 por Ana Pizarro, ella afirma que el barroquismo en la pintura latinoamericana es la “irrupción en el cuadro de un mundo confuso, sentimental y disparatado” que no es más que “la leal confesión de principios de quienes viven en el caos, son testimonios sensibles del caos, y como no son legisladores, sino pintores, dejan correr la anarquía entre sus manos, juegan con ella, le crean su ambiente natural, la pueblan de juguetes, de fantasmas, de visiones o de monstruos”⁴⁵. Hasta aquí hemos visto que Obregón a partir de sus experiencias con la naturaleza inventa una cosmología de seres que componen un paisaje indiscutiblemente subjetivo y que, por eso mismo, puede ser compartido por los/las espectadores/as. En otras palabras, y al decir de Traba, Obregón le crea un “ambiente natural” al caos que puebla ese universo que es la geografía colombiana/

44 FOUCAULT, Michel. “O que são as Luzes?”, 2005, p. 350.

45 TRABA, Marta. *Mirar América*, 2005, p. 319.

andina. Sin embargo, Obregón, como vimos en el caso de *Torocóndor*, también retrató los fantasmas y monstruos que hacen parte de esa geografía, y no solo eso: en su universo personal hizo de ellos no un tema, sino otra dimensión del paisaje-geografía. En el caso de Colombia, las múltiples dimensiones de la violencia y la guerra que han marcado la historia del país son, indudablemente, una parte central de su geografía.

En 1948 fue asesinado en Bogotá el líder liberal Jorge Eliecer Gaitán, su muerte desató la ira de los sectores que lo apoyaban y la casi completa destrucción de la ciudad, además, claro, de centenas de muertos. Alejandro Obregón no residía por ese entonces en Bogotá, pero la semana en que ocurrieron los hechos del 9 de abril se encontraba allí preparando una exposición en la Sociedad Colombiana de Arquitectos, por lo que fue testigo de lo ocurrido. A partir de su experiencia, pintó un cuadro que dialoga con el *Guernica* de Picasso titulado *Masacre del 10 de abril* (1948). Al igual que en el cuadro de Picasso, los cuerpos se presentan fragmentados y desmembrados. Una mujer muerta, visiblemente embarazada, ocupa el punto de foco del lienzo, sobre ese cuerpo, pintado en blanco, pero con cabeza negra, reposa un cuerpo pequeño, probablemente de un niño (¿su hijo?), que sangra. *Masacre...* no sería la única ni la última vez que Obregón trabajaría sobre un tema político, de hecho, en 1956 ganó, junto con Portinari, el premio Guggenheim para América Latina, en la modalidad nacional, por su pintura *Velorio. Estudiante muerto*, que da un tratamiento singular al tema histórico, pues lo presenta desde los principios de composición de una naturaleza muerta. El cuerpo del estudiante ocupa la posición principal en el bodegón: yace sobre la mesa, junto a un gallo, flores y copas, que completan la escena. Cromáticamente, el cuadro está dominado por los rojos, con algunos contrastes en negro, violeta y blanco. La situación a la que hace alusión Obregón es el asesinato de varios estudiantes acaecido en una manifestación entre el 8 y 9 de junio de 1956 durante el último año de la breve dictadura, 1953 a 1957, del general Gustavo Rojas Pinilla.

Catorce años después del 9 de abril, Obregón vuelve a explorar el tema de la violencia. En 1962 pinta su obra más famosa, titulada sintomáticamente *La Violencia*, con la que gana el Salón Nacional de Artistas Colombianos ese mismo año. Aquí cabe recordar que entre 1950 y 1957, año en que se firmó el acuerdo entre Liberales y Conservadores que dio origen al Frente Nacional (alternancia entre gobiernos Liberales y Conservadores), Colombia se sumergió en una barbarie que es conocida en la historia del país por su brutalidad como La Violencia, con mayúsculas. El mismo año en que Obregón pintó *La Violencia*, Monseñor Germán Guzmán, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna publicaron *La violencia en Colombia. Estudio de un proceso social*, el estudio no solo analizaba la génesis de la violencia a través de los testimonios

reunidos por Monseñor Guzmán, quien había sido párroco en el Líbano (Tolima), sino que también responsabilizaba a diversos actores, incluyendo actores del Estado, por las acciones macabras acaecidas en los años del conflicto bipartidista.

A pesar de los ataques, el libro y las 32 fotografías que mostraban los cuerpos torturados se difundieron por el país. Esta pintura de Obregón, emblemático testimonio de una época que aún hoy tiene una tenebrosa actualidad en Colombia, nos muestra una faceta única en el desarrollo pictórico del artista colombiano, faceta que, como indica Ramírez Botero, muestra el respeto con el que abordó el tema⁴⁶. En esta obra, contrario a otras en las que la proliferación de la pincelada y los fuertes contrastes de color dan ese sello que caracteriza el trabajo de Obregón, domina la economía cromática y la precisión del pincel. De nuevo, como en 1948, es una mujer embarazada la protagonista de la pieza, pero esta vez, a diferencia de *Masacre*, el cuerpo de la mujer se funde con el horizonte, dando la impresión de que las curvas del cuerpo sin vida son una montaña (una característica notable de la geografía de Colombia, país en que la cordillera de los Andes se bifurca en tres partes atravesando casi todo el territorio). El dominio del claro-oscuro que favorece la mezcla entre el horizonte y el cuerpo trae a la memoria algunos grabados de la serie *Los desastres de la guerra*, de Goya. Ahora bien, la potencia de *La Violencia* reside en que al abordarse el tema histórico como un espacio-paisaje se conecta el cuerpo, como primer territorio que padece la guerra, con la geografía, implicando, así, mediante la sinécdoque, la tanatomanía (el término es de Monseñor Guzmán) que domina el territorio como un todo. En *La Violencia* se expresa un límite, la imposibilidad del nombrar, “un lenguaje que mira al silencio”⁴⁷.

Recalculando: observaciones no conclusivas

*El artista solo es artista en la medida en que,
lejos de tener el arte detrás suyo,
tiene, delante de sí, un arte que todavía no existe.*

H. Meschonnic

Para cerrar, voy a presentar algunas consideraciones sumarias que no tienen la pretensión de ser una conclusión. A lo largo de estas páginas, intenté perfilar algunos pensamientos desde la pintura de Alejandro Obregón como acceso para pensar las

46 RAMÍREZ-BOTERO, Isabel Cristina. *Geografías-pictóricas*, 2013, p. 124.

47 MORAÑA, Mabel. “Barroco/Neobarroco/Ultrabarroco. De la colonización a los imaginarios a la era posurática: la discusión barroca”, 2010, p. 68.

emergencias de la modernidad en Colombia. Espero haber logrado mostrar que mediante su particular aproximación a la geografía y su dedicación al paisaje como género pictórico, Obregón edificó una poética que, tal como quiere Meschonnic, produce efectos de subjetivación que involucran necesariamente una dimensión ética y política⁴⁸, porque Obregón creó un lenguaje gestual y pictórico mediante el cual compartir sus formas de ver, sentir, comprender e inventar las relaciones consigo mismo y con el territorio. Eso es justamente lo que tanto Foucault, bajo el rótulo de actitud, como Meschonnic, con el de actividad, conciben como modernidad. Y es que justamente para estos pensadores la modernidad no se circunscribe a un período histórico ni se vincula con un supuesto conflicto entre lo nuevo y lo antiguo, mas fundamentalmente expresa una forma de relación consigo mismo que problematiza y produce efectos de subjetividad en su “conexión indefinida con el presente”⁴⁹.

Foucault nombra esto en términos de “ontología histórica de nosotros mismos”⁵⁰ y Meschonnic como “modernidad de la modernidad”⁵¹. Hay, sin embargo, un importante punto de diferencia entre ellos. En la conceptualización de Foucault, el sujeto que se problematiza está siempre definido por relaciones de poder-saber que configuran éticas. En el caso de Meschonnic, el énfasis está puesto en el sujeto del poema o del arte, que no debe confundirse con el sujeto estético, que se identifica con el sujeto cartesiano, porque el sujeto del poema produce obras de arte, es decir, “un desborde específico fuera de todo lo que puede ser conciencia, intención, voluntad”⁵². Y esto quiere decir, según el filósofo, que el sujeto del poema no es un sujeto abstracto, sino un “sujeto específico, con su modo propio de actuar, implicando no solo su propio inconsciente sino también una comunicación de inconsciente a inconsciente”⁵³. Este último punto resulta fundamental para entender el quehacer de Obregón, pues la fuerte subjetivación de sus geografías-paisajes no se convirtió en un obstáculo para la circulación y recepción de sus obras, por el contrario, quizá por esa potencia en la comunicación de “inconsciente a inconsciente” una pintura como *La Violencia* es una de las obras que indudablemente forman parte del imaginario social de los colombianos sobre su historia.

48 cf. MESCHONNIC, Henri. *Para salir de los postmoderno*, 2017 [2009], p. 163.

49 Ibidem, p. 164.

50 FOUCAULT, Michel. “O que são as Luzes?”, 2005, p. 350.

51 MESCHONNIC, Henri. *Para salir de los postmoderno*, 2017 [2009], p. 163.

Ibidem, p. 164.

52 Ibidem, p. 163.

53 Ibidem, p. 163.

La perspectiva de Meschonnic, que enfatiza el sujeto del poema, no desvincula de sus análisis de la modernidad las dimensiones ética y política, protagónicas en el tratamiento de Foucault, sino que concibe, a partir de la problemática del lenguaje como eje central, la transitividad entre ellas. Es por esto que para él “La actividad del sujeto del poema [es decir, la creación de obras de arte] [...] es una crítica de la modernidad del Siglo de las Luces, con su sujeto filosófico, por lo tanto una crítica de la estética”⁵⁴. Esta crítica, en el caso de la pintura de Obregón, se expresa a través de lo barroco como estrategia de *ódigofagia* que posibilita simultáneamente la metamorfosis de los temas, los sujetos y los territorios. Ahora bien, la consecuencia más importante de esta ya no estética, sino “poética de la modernidad” es que “la cuestión del arte ya no es lo bello, sino aquella de su propia historicidad”⁵⁵. En este sentido, la pintura de Alejandro Obregón es, sin duda, moderna, porque supo crear lo eterno en lo cambiante e inventar, con ello, una poética que, como reza el epígrafe que encabeza esta sección de observaciones sumarias, no existía, una poética que continúa actualizándose como un recurso para vincular la historia con el presente, un presente que, en el caso colombiano, necesita su historicidad como espejo para no perpetuarse en fatalidad.

Referencias Bibliográficas

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Río de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. *La hybris del punto cero*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2005.

Catedra Obregón: Alejandro Obregón: una constelación intelectual en la Restauración Conservadora por Silvia Suarez y William López [Barranquilla: Centro Cultural del Banco de la República, 13 de diciembre de 2013]. (1 video: 122 min). Publicado en el canal: Museo de Arte Moderno de Barranquilla. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=cqLd28iAl-pM&list=PL4tpUOImu5kgm40BM5GtgSKv5Gra49C1r>. Acceso en: 04/05/2022.

Catedra Obregón: 1962: El año de las dos Violencias por Christian Padilla. [Barranquilla: Centro Cultural del Banco de la República, 13 de diciembre de 2013]. (1 video: 124 min). Publicado en el canal: Museo de Arte Moderno de Barranquilla. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=eT6wFn73oW0&list=PL4tpUOImu5kgm40BM5GtgSKv5Gra49C1r&index=5>. Acceso en: 04/05/2022.

CEPEDA SAMUDIO, Álvaro. Entrevista con Alejandro Obregón. In: **De otros mundos**. 10 de abril de 2018. Disponible en: <http://triumfo-arciniegas.blogspot.com/2018/04/alvaro-cepeda-samudio-entrevista-con.html>. Acceso en: 04/05/2022.

54 Ibidem, p. 164.

55 Ibidem, p. 164.

ESCOBAR, Ticio. “Otras modernidades. Notas sobre la modernidad artística en el cono sur: el caso paraguayo”. Asunción, s. v., s. v., p. 1-36, 1998.

FOUCAULT, Michel. “O que são as Luzes?” In: MOTTA, Manuel Barros da (Org.). *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 335-351.

IRIARTE, IGNACIO. “Lezama Lima y El Barroco”. s. d. Disponible en: https://www.academia.edu/35620134/Lezama_Lima_y_el_Barroco. Acceso en: 04/05/2022.

LEZAMA LIMA, JOSÉ. *La expresión americana*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica, 1993.

MESCHONNIC, Henri. *Para salir de los postmoderno*. Trad. Hugo Savino. Buenos Aires: Cactus, 2017 [2009].

MORÑA, Mabel. “Barroco/Neobarroco/Ultrabarroco. De la colonización a los imaginarios a la era posurática: la discusión barroca”. In: Idem. *La escritura del límite*. Frankfurt: Vervuert, 2010. p. 51-91.

Μῦθος. In: Perseus. Greek Study Tool. Disponible en: [http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=mu%2Fein&la=greek&can=mu%2Fein0&prior=o\(/rmos#lexiconx](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=mu%2Fein&la=greek&can=mu%2Fein0&prior=o(/rmos#lexiconx).

RAMÍREZ-BOTERO, Isabel Cristina. *Geografías pictóricas*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia, 2013.

SARDUY, Severo. *La simulación*. Caracas: Monte Ávila editores, 1982.

SIMMEL, Georg. “Filosofía del paisaje”. In: *El individuo y la libertad*. Barcelona: Península, 2001 [1835]. p. 165-282.

TRABA, Marta. *Historia abierta del arte colombiano*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia, 2016 [1977].

TRABA, Marta. *Mirar América*. Ed. Ana Pizarro. Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 2005.

TRABA, Marta. *Arte de América Latina: 1900-1980*. Nueva York: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.

WITTGENSTEIN, Ludwig. Conferencia sobre ética. Santiago: Universidad de Arcis, s. d. [1929]. Disponible en: <https://www.philosophia.cl/biblioteca/Wittgenstein/conferencia.pdf>

Submissão: 10/08/2021

Aceite: 30/09/2021

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2021.e86010>

Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.